



La parodie des contes populaires dans la littérature enfantine actuelle en Argentine : une transformation ludique et régénératrice

Maud Gaultier

► To cite this version:

Maud Gaultier. La parodie des contes populaires dans la littérature enfantine actuelle en Argentine : une transformation ludique et régénératrice. Cahiers d'Etudes Romanes, 2009, Traces d'autrui et retours sur soi, 20, pp.497-513. hal-01365247

HAL Id: hal-01365247

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01365247>

Submitted on 13 Sep 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Maud Gaultier

La parodie des contes populaires dans la littérature enfantine actuelle en Argentine : une transformation ludique et régénératrice

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Maud Gaultier, « La parodie des contes populaires dans la littérature enfantine actuelle en Argentine : une transformation ludique et régénératrice », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 20 | 2009, mis en ligne le 15 janvier 2013, consulté le 28 novembre 2013. URL : <http://etudesromanes.revues.org/1927>

Éditeur : Centre aixois d'études romanes

<http://etudesromanes.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://etudesromanes.revues.org/1927>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

© Cahiers d'études romanes

La parodie des contes populaires dans la littérature enfantine actuelle en Argentine : une transformation ludique et régénératrice

Maud GAULTIER
Université de Provence

Résumé : Les écrivains contemporains en Argentine utilisent très souvent la parodie lorsque leurs récits visent le public enfantin ; au sein de cette pratique parodique, figure en première place la réécriture des contes populaires, qui vise à redonner vie à des recettes et formules éculées, en les transformant de manière ludique. L'émerveillement fait place au rire, la visée moralisatrice se retranche derrière la distance critique. Le jeune lecteur peut ainsi continuer à jouir de tous les procédés utilisés dans les contes de fées de jadis, mais *autrement*. C'est cette autre manière d'utiliser les éléments puisés dans les contes d'autrefois que nous explorons ici, en interrogeant le sens profond de ce type de réécriture parodique.

En Argentine, les livres pour enfants sont saturés d'éléments puisés dans les contes populaires traditionnels ; non seulement abondent des personnages tels que les ogres, les fées, les géants, les nains, les sorcières, les princes et les princesses, mais les péripéties sont également empruntées aux récits populaires : épreuves à surmonter par le héros, vœux, en général au nombre de trois, accordés aux personnages par toutes sortes de créatures, sont souvent à la base de l'anecdote relatée. En outre, les structures répétitives des contes, qui reproduisent en boucle, au sein d'une même histoire, le même scénario, en changeant uniquement certains détails, sont également adoptées dans les récits pour les petits Argentins. Le langage évoque l'oralité des contes populaires, grâce aux répétitions multiples, aux effets de gradation, et au goût prononcé des écrivains pour les "formules" conventionnelles.

Tout cela paraît fort évident, tant la littérature destinée au jeune public est traditionnellement assimilée aux contes merveilleux. En effet, la littérature enfantine est, d'une certaine manière, un genre récent : l'apparition de récits spécifiquement destinés aux enfants ayant été relativement tardive¹, les contes populaires ont longtemps été les seuls récits lus ou récités volontiers aux enfants. Pour cette raison, le conte merveilleux est souvent assimilé au conte pour enfants, dans la mesure où l'un comme l'autre sont censés s'adresser au même public. Dès lors, si le conte de fées est à tort² perçu comme destiné uniquement aux enfants, inversement, tout récit s'adressant aux enfants est bien souvent, d'emblée, assimilé à un conte de fées. Les récits pour enfants ne peuvent donc échapper à cette parenté qui les unit au conte merveilleux, et ne cherchent d'ailleurs pas à le faire, puisqu'ils empruntent au genre de nombreux éléments, au point souvent de n'être que des réécritures de ces contes. Mais le merveilleux n'est pas seulement une source multiple d'inspiration qui servirait de "modèle" aux écrivains. Au contraire, son apparition dans les livres pour enfants reçoit un traitement bien particulier : c'est ce traitement qui va être l'objet de notre article.

¹ Cette apparition est, par ailleurs, très difficile à dater puisque, comme le fait remarquer Marc Soriano, cette datation varie selon ce que chaque auteur entend par « livre pour enfants » : « Aquellos que ubican sus orígenes en el *Pachantantra*, en Perrault, en Fénelon o en Julio Verne, no hacen más que revelarnos cuál es la idea que tienen del libro infantil. Para uno de ellos son historias que tratan de animales ; para otro, se trata de un relato maravilloso o moralizante ; para el de más allá, se trata de una iniciación a la ciencia y al mundo de lo real, etc. En pocas palabras, cada uno proyecta en el pasado la idea que se hace del libro para niños, y eso hace que a veces encuentre muchos antecedentes y, otras veces, poco o nada », Marc SORIANO, *La literatura para niños y jóvenes, guía de exploración de sus grandes temas (traducción, adaptación y notas de Graciela Montes)*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1995, p. 209.

² « L'ambiguïté du public destinataire du conte de fées littéraire est au cœur de l'œuvre de Perrault : morales à l'intention des adultes, préfaces à visées éducatives, œuvres réputées pour enfants, comme semble le confirmer le frontispice original. La présence de personnages enfantins n'est pas non plus un critère suffisant pour dire d'un conte qu'il s'adresse aux enfants : par exemple, toute une partie de la littérature médiévale est bâtie sur les "enfances" des héros (Arthur, Merlin, Maugis...). [...] L'initiation à l'âge adulte, souvent exprimée en termes crus, que constitue le conte merveilleux, sert paradoxalement à éduquer les enfants aux valeurs, chrétiennes ou laïques, depuis Le prince de Beaumont jusqu'à nos récents programmes scolaires, en passant par l'éditeur Hétzel. Cette infantilisation forcée du public du conte de fées appauvrirait le genre si auteurs et conteurs ne produisaient régulièrement des œuvres transcendant les clivages générationnels », Olivier PIFFAULT, « Contes d'enfances, contes pour enfants ? », *Il était une fois...les contes de fées*, France, Seuil/Bibliothèque Nationale de France, 2001, p. 520.

Les contes de fées sont, dans la littérature enfantine actuelle en Argentine, la plupart du temps soumis à de multiples altérations et transformations : la fiction semble en effet avoir tous les droits. Les règles des contes merveilleux sont bouleversées, les habitudes de lecture bousculées. Les personnages des contes surgissent dans un environnement sans aucun rapport avec celui dans lequel ils sont immergés traditionnellement : ainsi, un génie jaillit d'un spray de mousse à raser³, la lampe d'Aladin est retrouvée dans une décharge publique de la banlieue de Buenos Aires⁴, ou encore un poisson enchanté fait irruption chez quelqu'un par le robinet d'eau froide⁵. Les éléments merveilleux ne sont donc plus l'apanage des récits situés dans des temps immémoriaux, mais se mêlent à la vie quotidienne moderne. Anachronismes, mélange d'éléments hétérogènes, rien ne semble arrêter nos auteurs, qui manipulent à leur guise cet héritage culturel universel.

Les contes deviennent matière à jouer, base à partir de laquelle nos auteurs s'autorisent à greffer leur propre imaginaire. Gianni Rodari, célèbre écrivain italien pour enfants, dans *Grammatica della fantasia*, préconise cette réutilisation personnelle des contes traditionnels, en proposant notamment aux écrivains d'échafauder des « salades de contes »⁶ :

Si Pinocchio arrive par hasard dans la demeure des sept nains, il deviendra le huitième disciple de Blanche-Neige, il introduira son énergie vitale dans la vieille histoire, l'obligeant à se reconstruire en fonction de la résultante des deux règles, celle de Pinocchio et celle de Blanche-Neige. Il en est de même si Cendrillon se marie avec Barbe Bleue, si le Chat botté se met au service de Hansel et Gretel, etc.⁷

³ « Agitó el spray y cuando apretó el bontoncito en lugar de salir la crema apareció un genio todopoderoso. Don Lázaro casi tira el spray por la ventana del susto que se dio » – « Il agita le spray et quand il appuya sur le bouton au lieu de sortir de la crème il apparut un génie tout-puissant. Lazare eut si peur qu'il faillit jeter le spray par la fenêtre », Horacio CLEMENTE, « Cuento didáctico », *Amores imposibles y otros encantamientos*, Buenos Aires, Colihue, 1995, p. 73. Toutes les traductions nous appartiennent.

⁴ Cf. Ricardo MARIÑO, « El genio del basural », *El héroe y otros cuentos*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995, p. 44.

⁵ Cf. Graciela MONTES, « Historia de un Ramón, un salmón, y tres deseos », *Doña Clementina Queridita, la achicadora*, Buenos Aires, Colihue, 1985, p. 32.

⁶ « ensaladas de fábulas » dans la traduction espagnole : Gianni RODARI, *Gramática de la fantasía, introducción al arte de inventar historias*, Buenos Aires, Ed. Colihue/Biblioser, 1995, p. 62.

⁷ « Si Pinocho llega por casualidad a la casita de los Siete Enanitos, será el octavo entre los pupilos de Blancanieves, introducirá su energía vital en la vieja historia, obligando-

Le procédé proposé par Gianni Rodari est exploité dans de nombreux récits. Ainsi, pour ne donner qu'un exemple, Silvia Schujer convoque dans un même récit⁸ Cendrillon, Le Petit Chaperon Rouge, Le Chat botté, et Blanche-Neige. Les personnages sortent "physiquement" de leurs histoires respectives, et interfèrent sur les histoires des autres :

À chaque fois que le Petit Chaperon Rouge arrivait à la partie du conte où elle devait cueillir des fleurs pour sa mère-grand, Cendrillon donnait un coup de pied dans son panier et partait en courant. Et, chaque fois qu'il le pouvait, le Petit Chaperon Rouge salissait les pages du conte de Cendrillon pour que son horrible marrâtre l'obligeât à nettoyer tant et plus.⁹

Lassés des disputes des deux filles, les autres personnages du recueil finissent par les jeter dehors : « [mais] comme Cendrillon et le Petit Chaperon Rouge ne voulurent pas bouger, ce fut le chat botté lui-même qui leur botta les fesses »¹⁰. Cendrillon et Le Petit Chaperon Rouge, une fois dans le monde "réel", vivront des aventures qui les amèneront à se réconcilier. C'est alors que le narrateur de l'histoire, qui se présente également comme son auteur, découvre les deux personnages au milieu d'un livre pour adultes ; les deux protagonistes lui racontent leur histoire, en lui expliquant qu'elles sont terrifiées par le monde extérieur, mais qu'elles ne veulent pas retourner dans leur ancien livre, car elles sont devenues trop amies pour être séparées. Le récit s'achève alors par ces mots : « Je décidai donc d'écrire cette histoire. Papier et stylo à la main, un conte tout neuf dans lequel [les deux acolytes] n'auront plus à se séparer »¹¹. Cet adjectif, « nuevo », que j'ai traduit par « tout neuf », est à prendre aussi bien au sens de conte supplémentaire (un 'nouveau' conte), qu'au sens de novateur, différent.

la a reconstruirse según la resultante de las dos reglas, la de Pinocho y la de Blanca-nieves ». « Lo mismo sucede si Cenicienta se casa con Barba Azul, si el Gato con Botas se pone al servicio de Hansel y Gretel, etc. », *ibidem*, pp. 62-63.

⁸ Silvia SCHUJER, « De los cuentos descontados con personajes prestados », *Cuentos cortos, medianos y flacos*, Buenos Aires, Colihue, 1993.

⁹ « Cada vez que Caperucita Roja llegaba a la parte del cuento en que debía juntar flores del bosque para su abuelita, Cenicienta le pateaba la canasta y salía corriendo. Y, cada vez que podía, Caperucita ensuciaba las páginas del cuento de Cenicienta para que su horrible madrastra la hiciera limpiar más y más », *ibidem*, p. 50.

¹⁰ « como Cenicienta y Caperucita no se movieron, fue el propio Gato con Botas quien las puso de patitas en la calle », *ibidem*, p. 51.

¹¹ « Y ahí no más decidí escribir esta historia. Papel y lapicera en mano, un cuento nuevo donde Caperucita y Cenicienta no se tendrán ya que separar », *ibidem*, p. 55.

L'écrivain pour enfants apparaît en effet comme le maître absolu du monde qu'il crée : la réécriture devient un jeu, à travers lequel l'auteur peut exercer son art en toute liberté. Si les livres pour enfants argentins font en permanence référence, de façon souvent très explicite, aux contes merveilleux, ils s'affranchissent pourtant bien vite des récits populaires en jouant constamment avec les éléments qu'ils leur empruntent. Or comme l'explique Yen-Mai Tran-Gervat dans son article *Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique*¹², cette liberté par rapport aux textes sources est de nature essentiellement parodique, dans la mesure où « l'effet parodique repose davantage sur le contraste comique créé par la réécriture transformatrice que sur l'intention (moqueuse ou non) de son auteur ». Or, note également l'auteur de cet article, si la parodie « imite ou [- surtout -] transforme le texte parodié, sa fonction est toujours de mettre à nu des procédés "mécanisés", caractères usés d'un genre ou d'un style donné, et de les réinvestir dans un nouveau contexte, où leur reconnaissance par le lecteur s'accompagne d'un effet comique ».

C'est exactement ce que souligne également Gianni Rodari, à propos de ce qu'il a appelé les « salades de contes ». « Soumises à ce traitement, même les images les plus usées paraissent revivre, reverdir, offrant des fleurs et des fruits inattendus »¹³, note-t-il. Gianni Rodari fait allusion ici aux textes les plus connus du patrimoine littéraire enfantin, émettant l'idée que certains récits, tant de fois répétés, peuvent éventuellement apparaître comme éculés. Il est vrai que tous ces éléments merveilleux sont des lieux communs du livre pour enfants ; ils constituent des clichés, incontournables, certes, mais maintes fois réutilisés. En isolant ces éléments et en les détournant de leur contexte habituel, nos écrivains tenteraient ainsi d'échapper à la lassitude du lieu commun, en les faisant apparaître sous un éclairage inédit.

Une autre façon d'échapper à ce caractère stéréotypé des images ou éléments utilisés est de les tourner en dérision explicitement, dans les textes eux-mêmes. Ainsi, dans « L'archiduchesse et la patate » d'Ema

¹² Yen-Mai TRAN-GERVAT, *Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire: parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique*, « Cahiers de Narratologie », n° 13, mis en ligne le 1 septembre 2006, URL : <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=372>.

¹³ Gianni RODARI, *op. cit.*, p. 63.

Wolf¹⁴, le narrateur met en exergue les lieux communs des contes, en refusant de s'attarder à les décrire : « Que puis-je te dire de cette noble dame ? Elle passait son temps à s'occuper des affaires de son archiduché, tu dois déjà savoir de quoi il s'agit et je ne vais pas te les répéter car s'il y a quelque chose que je veux éviter, c'est que tu t'ennuies »¹⁵, explique-t-il au destinataire de son récit. Le cliché est donc ici dénoncé comme tel, et de cette manière pleinement assumé.

Dans « Le conte qui a fini par commencer »¹⁶ d'Horacio Clemente, le récit est à la recherche de sa propre intrigue. Différentes intrigues possibles sont présentées, mais, pour des raisons différentes à chaque fois, aucune ne satisfait le narrateur. Une des intrigues possibles fait intervenir des éléments merveilleux : « elle parlait d'un magicien et de quelques fées »¹⁷ ; mais le narrateur note aussitôt : « Mais il l'écarta, parce que les magiciens et les fées n'existent pas »¹⁸. « Le recueil *Los grendelines*, d'Elsa Bornemann, est précédé d'un prologue dans lequel le livre prend lui-même la parole. Celui-ci présente son auteur dans des termes qui établissent le même constat : « Souriante et blonde, Elsa Bornemann – ainsi s'appelle notre auteur – n'a pas de baguette magique *parce que les baguettes magiques n'existent plus* »¹⁹. Les baguettes magiques symbolisent évidemment ici tous les éléments typiques du merveilleux : ceux-ci, affirment ici nos auteurs, s'ils ont peut-être autrefois existé, semblent avoir disparu du monde actuel.

Écrire des contes de fées ne saurait consister dès lors à simplement reproduire les lois du genre : celles-ci ne sauraient être simplement transposables au sein de la nouvelle littérature pour enfants, sans paraître mièvres, et dépassées. D'où le recours à ces travestissements parodiques,

¹⁴ Ema WOLF, « La granduquesa y la papa », *Historias a Fernández*, Buenos Aires, Primera Sudamericana, 1994.

¹⁵ « ¿ Qué te puedo decir de esta noble dama ? Pasaba los días ocupada en los asuntos de su granducado que ya sabrás cuáles son y no voy a repetírtelos porque si hay algo que quiero evitar es que te aburras », Ema WOLF, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶ Horacio CLEMENTE, « El cuento que al final empezó », *El obelisco de Buenos Aires y otras extravagancias*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1990.

¹⁷ « Trataba de un mago y de unas hadas », Horacio CLEMENTE, *op. cit.*, p. 6.

¹⁸ « Pero lo deshechó, porque los magos y las hadas no existen », *ibidem*.

¹⁹ « Sonriente y rubia, Elsa Bornemann – que así se llama – no tiene varita mágica porque *las varitas mágicas ya no existen* », Elsa BORNEMANN, « Del libro a los oyelectores », *Los grendelines*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996, p. 8. C'est nous qui soulignons.

qui permettent de créer la distance nécessaire à la réutilisation des baguettes magiques.

L'analyse du surgissement de la formule « il était une fois » dans les récits argentins pour enfants est très révélatrice de la façon dont les auteurs abordent la question : maintes fois ressassée, la formule est rarement utilisée de la même façon que dans les contes traditionnels. Ou plutôt, pour mettre en lumière le sens de la formule originelle, certains auteurs ont parfois recours à une phrase redondante. Elsa Bornemann commence par exemple un de ses contes par « *Une fois, il était une fois* un enfant qui tombait souvent amoureux »²⁰. Perçue comme une simple cheville, la formule semble ne rien signifier. Il faut alors répéter « une fois » pour qu'elle reprenne toute sa signification. Tout se passe comme si les écrivains, pour faire revivre le *Il était une fois*, ressentaient le besoin de resémantiser la locution, en introduisant de menus changements permettant de jouer avec elle. D'où la forme en chiasme de l'*incipit* « Cuento que sube y baja » (« Conte qui monte et qui descend ») de Laura Devetach : « *Il était une fois et une fois il était* un cheval bleu dont la queue était pleine de petites tresses et les rênes en fil à coudre »²¹.

Dans un de ses récits, Ricardo Mariño remplace le traditionnel *Il était une fois* par un « voici ce qui arriva »²² (« Fue así »), mais Gustavo Roldán, lui, préfère la combinaison des deux formules introductives, montrant par la redondance la perte de sens de la formule liminaire traditionnelle : « Voici ce qui arriva : il était une fois un ciel bleu comme le Chaco »²³ (« La cosa fue así : había una vez un cielo color azul chaqueño »). Cette association de deux expressions introductives renvoie le « Il était une fois » à une formule creuse, qui, employée seule, aurait désormais du mal à enclencher véritablement le récit²⁴.

²⁰ « *Una vez, había una vez* un niño enamorado », Elsa BORNEMANN, « El cuento de los enamorados », *Corazonadas, El libro II de los chicos enamorados*, Buenos Aires, Fausto, 1992, p. 89. C'est nous qui soulignons.

²¹ « *Una vez había y había una vez* un caballo azul [que tenía trencitas en la cola y riendas de hilo de cocer.] » Laura DEVETACH, « Cuento que sube y baja », *Tres preguntas y un cuento*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1988, p. 24. C'est nous qui soulignons.

²² Ricardo MARIÑO, *Cuento con ogro y princesa*, Buenos Aires, Colihue, 1991, p. 3.

²³ Gustavo ROLDÁN, « La pulga que salvó al mundo », *Animal de patas largas*, Buenos Aires, Kapelusz, 1984, p. 23.

²⁴ Notons que la redondance est déjà incluse parfois dans les formules traditionnelles, puisque le *Il était une fois* (« Érase una vez ») apparaît de temps en temps dans les contes de fées sous la forme « Érase que se era ». Laura Devetach substitue fréquemment au typique « érase una vez » ce plus rare et redondant « Érase que se era [...] » :

Les formules ou recettes d'autrefois n'opérant plus, il s'agirait donc de revitaliser le conte de fées en le transformant. Ces transformations ne sont bien sûr jamais innocentes : elles témoignent en fait d'une relecture des contes de fées et nous en livre d'une certaine manière une interprétation. Le texte réécrit apparaît comme une gnose du récit premier, de la même manière que l'apparition d'éléments épars empruntés aux contes populaires au sein des récits pour enfants apparaît comme une mise en relief des lois du genre. Que les contes populaires constituent un hypotexte (quand il s'agit de la réécriture d'un conte en particulier), ou un hypogénre (quand il s'agit de réécrire le conte merveilleux), le principe est toujours le même : il s'agit, pour reprendre encore la définition que Yen-Mai Tran-Gervat propose de la parodie dans l'article cité ci-dessus, d'une « réécriture ludique d'un système littéraire reconnaissable (texte, style, stéréotype, norme générique...), exhibé et transformé de manière à produire un contraste comique, avec une distance ironique ou critique »²⁵.

Cela n'empêche pas les écrivains pour enfants d'avoir recours, comme une des modalités possibles de parodie, au rabaissement carnavalesque, à la dégradation. Ainsi, une grande majorité des personnages merveilleux sont, dans les récits de notre *corpus*, soit clairement avarés, sots, méchants, et même malhonnêtes, soit simplement impuissants, ou tout au moins diminués et extrêmement faillibles. Nos auteurs n'hésitent pas à tourner en dérision les personnages des contes de fées, ni à flétrir leur image. Le « chat botté » (« gato con botas ») devient ainsi le « chat en chaussettes »²⁶ (« gato con medias »), et le Génie d'Aladin ne sort plus d'une lampe merveilleuse, mais d'une « théière crasseuse »²⁷ (« tetera

« Érase que se era una pollita [...] Laura DEVETACH, « Cuento de la polla », *Una caja llena de*, Buenos Aires, Kapelusz, 1984, p. 15. « Érase que se era un pueblo con un castillo y un príncipe », Laura DEVETACH, « Un regalo para el príncipe », *Tres preguntas y un cuentito*, cit., p. 28.

²⁵ Yen-Mai TRAN-GERVAT, *op. cit.*

²⁶ La substitution des bottes par de simples chaussettes implique une dévalorisation évidente. Le personnage en a d'ailleurs conscience, puisqu'il s'exclame : « Je ne suis peut-être pas tout-à-fait le Chat Botté, mais à toi et à ton ami l'âne je vous ai dit que je vais vous sauver, et je vais vous sauver » – « Yo no seré el Gato con Botas, pero a vos y al burro de tu amigo les dije que los voy a salvar, y los voy a salvar. », Horacio CLEMENTE, « El gato con medias », *Vidas de artista*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1992, p. 15.

²⁷ Ricardo MARIÑO, « El genio del basural », *El héroe y otros cuentos*, cit., p. 50. Le titre même du récit, qui place le Génie dans un endroit tel qu'une décharge publique, est déjà dévalorisant pour le personnage.

roñosa »). On peut penser aux personnages de Blanche-Neige et du Petit Chaperon Rouge qui, dans le récit de Silvia Schujer, se comportaient comme de petites pestes. Le rire est voué à primer sur le sentiment d'émerveillement : les fées, en perdant leurs pouvoirs, deviennent grotesques, comme cette fée de Cendrillon qui, dans un de nos récits, au moment de changer la citrouille en carrosse, avoue piteusement qu'avec la citrouille elle ne sait faire que de la... confiture ! Tous les recours de la parodie sont utilisés : décalages de ton, de registres de langue, exagérations multiples, inversions... On a pu déjà s'en rendre compte ne serait-ce qu'à la lecture des titres des récits que j'ai mentionnés jusqu'ici, comme « L'archiduchesse et la patate ».

Certains récits se présentent directement comme de véritables réécritures d'un conte en particulier, annonçant généralement qu'ils vont raconter *la véritable* histoire, par exemple, du Petit Chaperon Rouge, celle que connaissent les enfants étant partielle et souvent injuste. L'histoire est alors racontée depuis le point de vue d'un personnage secondaire, ou depuis celui du « méchant », procédé donnant naissance à toutes sortes de jeux que l'on peut imaginer. Ainsi, le récit de Patricia Suárez, *Habla el lobo*²⁸ (*Le loup prend la parole*), donne la parole au loup, qui explique qu'il est en réalité la victime de l'enfant, et utilise bien sûr les ressorts comiques qu'une telle inversion peut supposer.

De même, « Cruelle histoire d'un pauvre loup affamé »²⁹ de Gustavo Roldán, met en scène un crapaud relatant aux animaux de la forêt argentine le conte du Petit Chaperon Rouge. Les animaux de l'auditoire réagissent évidemment à l'histoire en se plaçant du point de vue de l'animal. La parodie consiste ici en un changement de perspective, qui inverse totalement les valeurs. Cette inversion donne naissance à une série de quiproquos : par exemple, lorsqu'il est fait allusion au contenu du panier de la petite fille, qui est, bien entendu, rempli d'*empanadas*, le « jaguar » s'exclame « ouh là là, ça me donne l'eau à la bouche »³⁰. Le singe demande alors : « vous aussi vous pensez à ces empanadas ? »³¹, mais le « jaguar » répond : « non, je pense à cette petite fille, si ten-

²⁸ Patricia SUÁREZ, *Habla el lobo*, Buenos Aires, Grupo editorial Norma, 2003.

²⁹ Gustavo ROLDÁN, « Cruel historia de un pobre lobo hambriento », *Sapo en Buenos Aires*, Buenos Aires, Colihue, 1989.

³⁰ « Uy, se me hace agua la boca », *ibidem*, p. 58.

³¹ « ¿ Usted también piensa en esas empanadas ? », *ibidem*, p. 59.

dre »³². Lorsque le crapaud raconte que le loup a mangé la grand-mère, le renard s'écrie « La pauvre ! »³³, mais, contrairement à ce que le lecteur croit au début, le renard ne plaint pas la grand-mère, mais le loup, qui devait être bien affamé « pour avoir à manger une vieille »³⁴.

Ce renversement parodique n'est pas le seul élément invitant à effectuer une relecture du conte. Les animaux, par leurs commentaires constants au sujet de l'histoire, finissent par mettre le doigt sur ce qui leur apparaît comme des failles du récit. Premièrement, ils font remarquer à plusieurs reprises que la naïveté du Petit Chaperon Rouge est suspecte, et ils se demandent comment elle peut être aussi « bête »³⁵ (« pavo-ta »). Deuxièmement, ils trouvent le récit très cruel, d'autant plus que le crapaud leur raconte la version de Perrault, dans laquelle les personnages sont engloutis sans être sauvés : « ce sont les contes que racontent les gens à leurs petits ? Ne sont-ils pas un peu cruels ? »³⁶. Le pou prolonge le jeu de l'inversion mis en place antérieurement : « oui, je crois qu'ils sont un peu cruels : on ne peut pas jouer ainsi avec la faim d'une pauvre bête »³⁷.

Enfin, la désinvolture avec laquelle le crapaud raconte l'histoire a pour effet de dédramatiser complètement les faits, ce qui va à l'encontre du but du texte-source, qui était notamment, comme l'explique le spécialiste de littérature enfantine Marc Soriano, dans son article « Pédagogie de la terreur », conçu pour faire peur aux enfants, de façon à les avertir des dangers du loup et des forêts³⁸.

³² « No, no, pienso en esa niñita, tan tiernita », *ibidem*.

³³ « ¡ pobre ! », *ibidem*, p. 62.

³⁴ « para comerse una vieja », *ibidem*.

³⁵ « – ¡ Pero don sapo – dijo el coati –, esa Caperucita era medio pavota ! » ; « ¡ Y la pavota meta juntar flores ! – dijo el tapir », *Ibidem*, p. 61 et p. 62. Dans « Caperuza cocinera », de Guillermo Saavedra, la fillette, devenue adulte, « est heureuse, et ne se souvient plus de ce jour si terrible, où, pour avoir été à moitié empotée, un horrible loup l'a mangée » – « Es feliz, ya no se acuerda, de ese día tan terrible cuando, por ser medio lerda, se la comió un lobo horrible », Guillermo SAAVEDRA, « Caperuza cocinera », *Cenicienta no escarmienta*, Buenos Aires, Alfaguara, 2003, p. 28.

³⁶ « ¿ Y esos cuentos les cuentan a los pichones de la gente ? ¿ No son un poco crueles ? », *ibidem*, pp. 64-65.

³⁷ « Sí, [...] yo creo que son un poco crueles. No se puede andar jugando con el hambre de un pobre animal », *ibidem*, p. 65.

³⁸ Cf. Marc SORIANO, *La pedagogía del terror*, in *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas...*, cit., pp. 194-197. Marc Soriano a beaucoup étudié les contes populaires, et montré comment chaque type de contes avait des

Ce traitement particulier des figures du merveilleux instaure avec le lecteur une grande connivence : d'une part, le fait de puiser dans un fonds culturel commun permet aux écrivains de se placer au même niveau que l'enfant, et d'autre part, le rabaissement carnavalesque suscite un rire complice entre l'écrivain et le lecteur.

Or, cette complicité est primordiale pour l'écrivain actuel de textes destinés à la jeunesse : en effet, il a besoin de se démarquer justement de tout un *corpus* de textes dont l'élaboration des histoires était subordonné à un but précis : celui de délivrer un message, de suggérer des modèles de comportement, de se montrer moralisateurs. Les livres argentins pour enfants cherchent continuellement à s'affranchir des multiples règles et préceptes pédagogiques ou édifiants qui ont longtemps – et continuent encore parfois à le faire – pesé sur eux. Or, les contes de fées sont souvent accompagnés d'une morale, ou tout au moins contiennent-ils un enseignement. Les méchants y sont punis, les bons récompensés, et les petites filles y apprennent à se méfier du loup. Se moquer de tous ces personnages permet de se démarquer d'une littérature dont un des buts est de prodiguer des leçons. Aborder le merveilleux avec toute la distance que suppose l'humour, garantit à nos auteurs de ne pas tomber dans un travers qui semble en permanence les guetter : celui d'élaborer des récits contenant un "message".

Cette tendance à aborder le merveilleux au deuxième degré, serait donc une réaction face à ce qui désormais constitue un nouveau tabou, ou plutôt une nouvelle contrainte, au sein de la littérature enfantine : il faut maintenant éviter tout contenu moralisant. La distance humoristique offre à l'écrivain l'avantage de ne jamais être susceptible de tomber dans le piège du récit didactique³⁹. Nos auteurs, en quelque sorte "protégés" par le second degré, peuvent alors puiser sans limites dans la richesse infinie des figures du merveilleux, sans craindre d'en adopter en même temps ce qui, dans les œuvres contemporaines pour enfants, serait dorénavant considéré comme un défaut.

vocations différentes. *Le Petit Chaperon Rouge* est selon lui un « conte d'avertissement », dont le but est de prévenir l'enfant contre certains dangers de la vie.

³⁹ Le titre du récit d'Horacio Clemente, « Conte didactique » (« Cuento didáctico »), est bien sûr ironique, et révèle ce besoin, de la part des auteurs dont les œuvres s'adressent aux enfants, de prendre leur distance par rapport aux textes à visée pédagogique. Horacio CLEMENTE, « Cuento didáctico », *Amores imposibles y otros encantamientos*. cit.

Si la formule liminaire *Il était une fois* subit, comme nous l'avons vu, de multiples transformations dans nos récits, *a fortiori*, compte tenu de ce que je viens de dire, les formules de clôture des contes populaires en subissent aussi. Ainsi, « L'archiduchesse et la Patate » se termine de la manière suivante : « Moralité: méfie-toi de celui qui t'offrira une émeraude en échange d'une patate »⁴⁰. Ensuite, le narrateur se livre à une autocritique ironique, qui résume bien l'état d'esprit dans lequel nos auteurs se trouvent face aux contes merveilleux : « Le conte de la patate, s'il nous livrait un enseignement fort utile, était trop naïf, peut-être même un peu enfantin pour un auditeur aussi mûr que Fernández » [Fernández étant le destinataire du conte, qui, s'il est un chat, symbolise en fait clairement la figure du lecteur enfant] ; le narrateur poursuit: « [ce conte] ressemblait aux vieilles histoires que me lisait ma grand-mère dans lesquelles il y avait immanquablement un prince capricieux et une femme pauvre et rusée »⁴¹.

Graciela Montes clôt le récit « Luis y el Monstruogris » par : « Et comme notre conte est un conte comme il faut, je ne peux oublier de raconter que Louis trouva un travail de mécanicien dans une station service de Chivilcoy, et qu'il se maria avec Felisa. Et ils eurent des enfants, beaucoup, trois ou neuf, j'ai oublié »⁴². Les personnages de ce récit n'étant pas des princes et des princesses, ils doivent gagner leur vie. Un certain "principe de réalité" refait surface ici, en opposition avec l'idéalisation de l'univers merveilleux : le bonheur ne s'acquiert plus par magie, mais en travaillant "comme tout le monde". La négligence du narrateur, qui ne se souvient pas du nombre exact des enfants de Luis et de Felisa, met en relief l'indétermination du « beaucoup » de la formule des contes, tandis que le passage du chiffre trois au chiffre neuf possède deux fonctions : tout d'abord, il a un effet comique, dans la mesure où la différence entre les deux propositions est traitée comme un détail ; ensuite, « trois » et « neuf » sont des chiffres tellement symboliques dans

⁴⁰ « Moraleja : desconfía de quien te ofrezca una esmeralda a cambio de una papa », *ibidem*, p. 22.

⁴¹ « el cuento de la papa, si bien dejaba una enseñanza útil, era demasiado ingenuo, quizás hasta un poco infantil para un escuchador maduro como Fernández, se parecía a las viejas historias que me leía mi abuela donde nunca faltaban un príncipe caprichoso y una mujer pobre y astuta », *ibidem*, pp. 23-24.

⁴² « Y como éste es un cuento como la gente, no me puedo olvidar de contar que Luis consiguió un empleo como mecánico en la estación de servicio de Chivilcoy, y que se casó con Felisa. Y que tuvieron hijitos, un montón, tres o nueve, no me acuerdo. », *ibidem*.

les contes merveilleux que l'on perçoit clairement qu'ils sont des clins d'œil adressés au lecteur. En outre, le trou de mémoire du narrateur met l'accent sur le fait que ce dernier devient ici un simple témoin de l'histoire, tandis que dans les contes de fées, il apparaît ordinairement comme une pure instance narrative omnisciente. Mais le plus important me semble être ici l'ironie contenue dans l'affirmation que ce récit est un « conte comme il faut » : cela souligne que ce qui est visé à travers la réécriture de ce type de contes, c'est bien le rapport aux conventions du genre.

En outre, ce retour du récit sur lui-même (le narrateur commente son propre acte de réécriture) est fort fréquent : l'acte même de la réécriture du conte est en permanence mis en scène et commenté. À propos de son récit « Conte dérobé », et au sein même de ce récit, Horacio Clemente précise, par une formule volontairement paradoxale : « ce conte a été volé à l'un de ceux que Christian Andersen n'a jamais écrits »⁴³. L'intention parodique est d'emblée affirmée, et se trouve confirmée tout au long du récit par de nombreux procédés que nous n'allons pas développer ici. Notons simplement à nouveau le jeu avec la formule traditionnelle de clôture des contes : « Ils vécurent pauvres et heureux jusqu'à la fin de leurs jours »⁴⁴, mais surtout, la façon dont est soulignée en permanence à la fois la filiation du récit avec les contes traditionnels, et son besoin de s'en démarquer : par exemple, un des personnages s'exclame lui-même « je suis gentil »⁴⁵ (« yo soy bueno »). Cela n'est pas seulement comique parce que la suite de la phrase contredit immédiatement le propos, mais parce que le récit est en permanence trop explicite, de façon à réduire les personnages à de simples fantoches, qui ne font que remplir leur rôle au sein de l'histoire. Le « je suis gentil » enferme en effet le personnage dans sa fonction : ces paroles synthétisent son propre rôle au sein de l'histoire, et signifient finalement « j'ai le rôle du bon fils des contes traditionnels ». Un clin d'œil final montrera combien le récit ne prétend être rien d'autre qu'une vaste « bouffonnerie » : en effet, après avoir proposé cette fin qui joue avec la clôture traditionnelle des contes, le narrateur rajoute : « Quant à l'auteur de cette histoire, il a été emprisonné pour avoir volé un conte non écrit et ne pas avoir demandé d'aide à un carto-

⁴³ « Este cuento está robado de uno que no escribió Christian Andersen », Horacio CLEMENTE, « Cuento robado », *Amores imposibles y otros encantamientos*, cit., p. 83.

⁴⁴ « Vivieron pobres y felices para el resto de sus vidas », *ibidem*, p. 94.

⁴⁵ *Ibidem*.

mancien »⁴⁶. À l'absurdité des événements narrés, s'adjoint celle du statut de la narration elle-même. La mise en scène de la situation narrative est un procédé courant dans la littérature⁴⁷ : il n'est pas rare que le narrateur affirme avoir dérobé son texte. Néanmoins, le procédé est ici détourné et en quelque sorte parodié, dans la mesure où il est réduit à l'absurde, le conte dérobé n'ayant en fait jamais existé.

De la même manière, le titre *Conte avec ogre et princesse* (*Cuento con ogro y princesa*), de Ricardo Mariño, suggère d'emblée à l'enfant une lecture du récit au second degré, et ce à plusieurs niveaux. En effet, à travers son titre, le récit se présente presque comme une recette de cuisine, dans laquelle est annoncée la nature du plat (« conte ») et sont mentionnés les deux principaux « ingrédients » (ogre et princesse). Il s'agit bien, il est vrai, de mettre en évidence la « cuisine littéraire » que représente l'élaboration d'un conte.

Si ici, comme nous l'avons déjà mentionné, la formule liminaire « Il était une fois » est substituée par un « Voici ce qui arriva »⁴⁸, elle est complétée par l'irruption de la voix de l'auteur lui-même : « j'étais en train d'écrire un conte au sujet d'une princesse »⁴⁹, déclare-t-il. Le narrateur se présente alors comme étant l'auteur du récit, et met en scène le processus de l'écriture. Il présente ensuite la princesse, en insistant sur la parfaite adéquation entre son personnage et les règles des contes, qui circonscrivent les princesses à l'intérieur d'un rôle figé et somme toute peu flatteur. « Les princesses, c'est connu, sont jolies, portent de belles robes et sont un peu idiotes »⁵⁰, affirme le narrateur. La princesse est d'ailleurs à tel point réductible à un simple stéréotype qu'elle ne porte d'autre nom que celui de « la Princesa ».

⁴⁶ « En cuanto al autor de esta historia fue llevado preso por robar un cuento no escrito y no haber pedido auxilio a un tarotista », *ibidem*.

⁴⁷ Sans aller plus loin, nous pouvons mentionner le jeu de Miguel de Cervantes dans *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* au sujet du manuscrit de *Cide Hamete Benegeli*.

⁴⁸ Ricardo MARIÑO, *Cuento con ogro y princesa*, cit., p. 3.

⁴⁹ « Yo estaba escribiendo un cuento sobre una Princesa », *ibidem*.

⁵⁰ « Las princesas, ya se sabe, son lindas, tienen hermosos vestidos y son un poco tontas », *ibidem*.

Le narrateur expose alors l'intrigue du récit, que le lecteur avait bien sûr déjà devinée, tant il s'agit d'une scène convenue : « La Princesse de mon conte avait été enlevée par un épouvantable Ogre »⁵¹.

À partir de ce moment-là, le récit allie la mise en valeur des conventions littéraires à la parodie. L'intrigue étant nouée, l'écrivain doit maintenant, comme tout conteur qui respecte les lois du genre, sauver la princesse. C'est ce que signifie explicitement le narrateur écrivain, par la locution « c'est-à-dire » : « *c'est-à-dire* qu'il fallait sauver la princesse »⁵² dit-il, insistant ainsi sur le caractère mécanique du déroulement des différentes étapes du conte. Mais l'écrivain – paradoxalement, car le caractère convenu de l'histoire aurait dû logiquement empêcher qu'une telle chose ne se produise – est tout à coup en proie à un manque d'inspiration : « Mais je ne savais pas comment la sauver »⁵³. La façon dont le narrateur résout le problème ne ressemble pas aux solutions que l'on trouve dans les contes populaires, mais Ricardo Mariño s'écarte du genre pour mieux mettre en lumière ses conventions : c'est dans l'annuaire que l'écrivain mis en scène dans le récit recherche le bienfaiteur, celui qui endossera le rôle de "l'adjuvant" :

j'eus l'idée de chercher dans l'annuaire. J'abandonnai l'idée d'appeler la police (dans les films et dans les histoires elle arrive toujours en retard), je n'ai pas voulu non plus faire appel à un détective, (je ne supporte pas qu'ils fument la pipe dans mes récits).⁵⁴

Les diverses solutions proposées font appel aux mêmes procédés parodiques que nous avons déjà décelés dans d'autres textes : il s'agit de faire surgir, dans l'univers merveilleux des contes de fées, des éléments hétérogènes, en l'occurrence ici des personnages appartenant à des genres différents. Pourtant, ces solutions sont écartées, et celle qui sera adoptée par le narrateur restera dans les limites fixées par le genre. En

⁵¹ « La Princesa de mi cuento había sido raptada por un espantoso Ogro », *ibidem*. Nous pouvons relever également le jeu avec les majuscules qui ne fait que renforcer ce que nous venons de mettre en lumière.

⁵² « *Es decir* había que salvar a la Princesa », *ibidem*. C'est nous qui soulignons.

⁵³ « Pero no se me ocurría cómo salvarla », *ibidem*.

⁵⁴ « Se me ocurrió buscar en la guía telefónica. Descarté llamar a la policía (en las películas y en los cuentos siempre llega tarde) ; tampoco quise llamar a un detective (no soporto que fumen en pipa en mis cuentos) », *ibidem*, p. 4.

effet, il s'arrête à l'annonce suivante : « Rubinatto Atilio, personnage de contes. Tel 363-9569 »⁵⁵ et appelle aussitôt au numéro indiqué :

- Allô, Monsieur Rubinatto à l'appareil ?
- Oui, monsieur, en personne.
- Écoutez, je vous appelle, enfin, pour la princesse...
- Qu'est-ce qu'elle a ? elle est triste ?
- Oui, plus que triste même : on va la faire au four.
- Au tour ?
- Oui, avec des pommes de terre.
- Qui ?
- Qui quoi ?
- Qui va la faire au four ?
- Mais l'ogre, qui voulez-vous que ce soit ?⁵⁶

Le lecteur n'est en aucun cas touché par le sort de la pauvre princesse : il est invité à en rire par le narrateur qui, non seulement présente la scène sous un jour comique, mais, de plus, ne cesse d'insister sur le fait que la princesse, comme Rubinatto et l'ogre, n'est qu'un personnage de conte⁵⁷. Un tel récit ne vise donc pas à émouvoir ou à émerveiller le lecteur : il met au contraire à nu les lois de la fiction, au sein d'un récit parodique.

*

Cette réécriture ou relecture des contes traditionnels proposés par les récits que nous avons étudiés fait rejaillir certains aspects qui sont susceptibles d'échapper aux enfants. Les contes de fées sont ainsi en quelque sorte revisités, dans le but de mettre en exergue la façon dont ils

⁵⁵ « Rubinatto Atilio, personaje de cuentos. TE 363-9569 », *ibidem*, p. 5.

⁵⁶ « — Hola, ¿ Hablo con el señor Atilio Rubinatto ?
— Sí señor, con el mismo.
— Mire, yo lo llamaba... en fin, por la princesa...
— ¿ Qué le pasa ? ¿ Está triste ?
— Sí, más que triste. La van a hacer al horno.
— ¿ Al horno ?
— Sí, con papas.
— ¿ Quién ?
— ¿ Quién qué ?
— ¿ Quién la va a cocinar ?
— El ogro ¿ Quién va a ser ? », *ibidem*.

⁵⁷ De même, chaque séquence est un épisode conventionnel qui est explicitement présenté comme tel. Ainsi, lorsque le prince se bat contre l'ogre pour délivrer la princesse, le narrateur annonce la scène en ces termes : « Maintenant c'est la scène des coups de poing ». « Acá viene la parte de las piñas », *ibidem*, p. 11.

masquent parfois la réalité, et proposent au jeune lecteur un univers idéalisé et édulcoré. La démythification, le rabaissement carnavalesque des personnages issus des contes merveilleux, obligent le lecteur à prendre de la distance par rapport à ces créatures légendaires. Nous pourrions dire d'une certaine manière que les lecteurs ne sont désormais plus "sous leur charme". Ou plutôt, leur charme ne provient plus d'un sentiment d'émerveillement, mais découle au contraire du rire engendré par cette prise de distance. Toutefois, notons que ces parodies sont moins des critiques adressées au merveilleux, que d'authentiques hommages à la richesse des contes de fées. La parodie devient souvent une auto-parodie, dans le sens où elle vise davantage à tourner en dérision le récit que nous avons sous les yeux, que celui à partir duquel il est édifié. Aborder le genre merveilleux au second degré permet en fait surtout de continuer à le faire vivre, tout en le faisant évoluer. Il s'agit donc moins de critiquer les contes populaires en eux-mêmes que de tourner en dérision toute tentative d'en réécrire aujourd'hui : nos écrivains, imbibés de psychanalyse, connaissant par cœur les œuvres de Freud, Propp, Bettelheim, Jung⁵⁸, ne s'adressent pas non plus au même public. Comment dès lors "appliquer" spontanément des règles longuement mises en lumière, comment reproduire sans distance des conventions que les petits lecteurs semblent de surcroît être les premiers à connaître ?

Resumen : Los escritores contemporáneos argentinos suelen valerse del recurso de la parodia cuando su producción se dirige a los niños. Dentro de esta utilización de la parodia, se sitúa en primer plano la reescritura de los cuentos populares ; ésta pretende hacer revivir recetas y fórmulas gastadas, transformándolas de manera lúdica. La risa reemplaza el sentimiento de maravilla, la distancia crítica suplanta la voluntad moralizadora. Así el joven lector puede seguir gozando de los recursos utilizados en los cuentos de hadas de antaño, pero *de una manera diferente*. En el presente trabajo, exploramos esta *otra* forma de valerse de los elementos sacados de los cuentos de antaño, y analizamos el sentido profundo de esta reescritura paródica.

⁵⁸ Il est évident que le vingtième siècle est en effet complètement imprégné de l'approche psychanalytique des contes de fées. Depuis l'introduction des contes de fées dans l'interprétation des rêves par Freud, la psychanalyse a également permis à Bettelheim, et, d'une toute autre manière, à Jung, d'en proposer de nouvelles interprétations. Cette approche a également nourri celle, dans une perspective structuraliste, de Vladimir Propp.